

УДК 82

**СЦЕНОГРАФИЯ М. АБДУЛЛИНА
С ТОЧКИ ЗРЕНИЯ ИДЕОЛОГИИ 1930-х годов**

© 2011 г.

Р.Р. Султанова

Институт языка, литературы и искусства им. Г. Ибрагимова, Казань

rauzasultan.art@mail.ru

Поступила в редакцию 23.09.2011

Рассматривается своеобразие творческого метода первого татарского профессионального сценографа М. Абдуллина в контексте общественно-политической ситуации 1930-х годов, когда на первый план выдвигались не творческие, а идеологические и производственные задачи.

Ключевые слова: татарский театр, сценография, официальная идеология, классовый подход, национальная культура, пространство спектакля.

К началу 1930-х годов художественный мир Казани явно оскудел. Наиболее талантливые представители татарской молодежи, пробовавшие свои силы в качестве театрального художника (Ф. Тагиров, Б. Урманче), вынуждены были оставить Казань. Подающий надежды молодой художник Г. Мусин уехал в Свердловский театр¹.

В эти годы в татарском театре успешно продолжает работать один П. Сперанский. Лишь в середине 1930-х начинают свою деятельность ученики Б. Урманче: первый татарский сценограф М. Абдуллин (с 1933 г.), получивший специальное образование, и М. Сутюшев (с 1939 г.), выпускник Казанского техникума.

С исторического расстояния сегодняшнего времени, оглядывая общую картину потерь и обретений художественной культуры 1930-х, нужно отметить существенный вклад театральных художников в общетеатральный процесс, несмотря на то что художники в татарском театре не задавали тон. Акцент делался на игре актера. О целостности спектакля особо не заботились, так как это было не по плечу тогдашней режиссуре². Но к 30-м годам все же звучат другие голоса: в пользу театрального художника. Однако таких голосов, к сожалению, было меньшинство.

О профессии художника впервые всерьез заговорили после Всесоюзной олимпиады в Москве (1930). Р. Ишмурат, художественный руководитель и главный режиссер театра, писал: «Вещественное, декоративное оформление наших постановок до сих пор было самым отсталым участком театральной работы. Оно характеризовалось убожеством, беспринципностью, а порой халтурой. Такого рода вещественное оформление не только не помогает повышению

художественного уровня постановки, но и мешает раскрытию основного содержания, основной идеи спектакля. Это ярко можно видеть в постановках «Зэнгэр шэль» («Голубая шаль»), «Наемщик», «Камиль», «Тукучы Асия» («Ткачиха Асия»), «Тургай» («Жаворонок»), «Коварство и любовь» [2].

Надежду на обновление театрального языка, на улучшение качества художественного оформления Р. Ишмурат связывает с именем молодого художника Муртазы Мустафовича Абдуллина, только что окончившего Ленинградскую академию художеств.

В те годы поиск новых идей воспринимался как эстетство, увлечение формой в ущерб содержанию, или как «внешняя красимость»³. Официальная государственная, партийная пресса пестрела статьями, призывающими вести бой с формализмом и любыми его проявлениями. «Классовый подход» касался всего и вся, вплоть до изготовления игрушек. Бурное негодование вызывали у радетелей искусства куклы, одетые в костюм бухарского хана с надвинутой на лоб чалмой, и наяды с рыбьим хвостом, изящно обвивающие пепельницу. «Это не что иное, как отсутствие классовой бдительности?» – задает вопрос Н. Руднев в своей статье на страницах «Красной Татарии» [4]. Идеологическое наступление началось еще раньше. «Коллективизация художественного сознания – мыслей, чувств, воображения, языка, мировосприятия – пошла одновременно с коллективизацией деревни» [5, с. 91]. Лексикон прессы того времени изобилует «производственными» терминами. «Изофронт», «изоработник», «изопродукция» – таковы главные определения, связанные с художественным творчеством. «Участок производственных и изобразительных искусств, как

участок классовой борьбы, отстает от темпов общего пролетарского наступления, наименее освоен марксистско-ленинской теорией, наиболее слаб к пролетарскому влиянию» [4].

Беспринципным новаторством, трюкачеством, формализмом объявляется оформление спектаклей «Голубая шаль», «Козгыннар оясында» («В вороньем гнезде») [6, с. 89–90]. В «Грозе» и «Тартюфе» критики видели немало погрешностей формалистического и натуралистического порядка [3]. П. Сперанского, творчески работающего во всех направлениях, считают «беспринципным». У начинающего художника М. Абдуллина тоже находят «формалистические моменты» [3].

Справедливость этих оценок, данных в то время одним из талантливых татарских режиссеров Г. Исмагиловым, а также другими деятелями татарской культуры, не кажется бесспорной с нынешней точки зрения, но и сегодня нужно отнестись к ним с пониманием, учитывая особенности развития реального художественного процесса, когда на первый план выходили не творческие, а идеологические вопросы, а порой производственные задачи.

Поскольку театральная эстетика 30-х годов не предполагала стилистического многообразия, а национальные театры ориентировались на психологизм в духе МХАТа, акцент был сделан на сохранение принципа жизнеподобия.

Как пишет Л.В. Овэс, «линия фронта пролегла на границе реализма и условности, живописи и пространственных решений. Теперь декорации должны воспроизводить быт, природу, стать реалистичными, ясными и понятными. Другим обязательным условием называлась их живописность» [7, с. 34]. Всем этим требованиям отвечали устремления молодого режиссера Гумара Исмагилова, вернувшегося в 1935 году в Казань после окончания ГИТИСа «ярим пропагандистом системы Станиславского» [8, с. 194]. И в это же время начал работать художник Муртаза Абдуллин, выпускник Казанского художественного техникума, ученик Б. Урманче⁴, после окончания театральной мастерской М.П. Бобышева, «возглавившего в Ленинграде борьбу против формализма на театральном фронте» [7, с. 35]. Оформленные его учеником М. Абдуллиным спектакли стали в истории татарской сцены образцами искусства своего времени⁵.

Имеющиеся в нашем распоряжении эскизы, фотографии, газетные публикации того времени, архивные документы в какой-то степени дают возможность проследить, как развивалось декорационное искусство М. Абдуллина. У него сформировался своеобразный сценический метод – театрально ярко передавать эпоху, быт,

традиции. Его декорациям присуща строгая, почти классическая ясность. Художник всегда тщательно выверял свои декоративные эффекты, уводя обычно живопись в глубину сцены, точно соизмеряя декорацию с фигурой актера. Занавесы, ширмы, бутафория, панно и костюмы составляли законченную и целостную изобразительную картину спектакля, обладающую ярким эмоциональным воздействием на зрителя⁶.

Важная особенность, на которую критики обращали внимание после первой же постановки, – это отношение художника к вещественному миру спектакля. Вот что говорит Ф. Сайфи-Казанлы по поводу постановки драмы «Жизнь зовет» В. Билль-Белоцерковского: «На сцене все вещи Абдуллина так или иначе бывают действующими. Поэтому он каждую вещь любит делать как безусловно необходимую» [11].

В режиссерской экспликации Г. Исмагилов, исходя из общей задачи («показать процесс нелегкой борьбы в сознании людей на пути к новой жизни»), дал художнику установку создать «психологически углубленный, интимный, драматический и, безусловно, реалистический спектакль». Вещественное оформление должно создать атмосферу теплого уютного гнезда, в котором вполне гармонично уживались бы мир старого профессора-революционера с миром культуры свежей, новой зовущей жизни. «Гнездо это должно быть не тесным, но и не слишком просторным»⁷.

В решении художника сочетались элементы «старого» и «нового» мира, гармонично дополняя друг друга: толстые тома ученых книг соседствуют с томами Маркса, Ленина, Сталина; старая добротная кабинетная мебель из дуба – с современными занавесками, абажуром, скатертями, электрическим чайником, с гитарой на стене.

Но критика не устраивают два огромных бутафорских шкафа и находящиеся в них книги в ало-зеленых переплетах, оформленные золотом: «Они могут напомнить только библиотеки средних веков» [12]. На наш взгляд, это явное непонимание критиком задач, поставленных режиссером. Такое решение проистекало из режиссерской экспликации и в какой-то степени было связано с желанием преодолеть «типичную, свойственную только для кабинета ученых затхлость». Кроме этого, художник иронически относится к изображаемому событию.

Часто в критических отзывах присутствовал так называемый «классовый подход». Например, Ф. Сайфи-Казанлы писал об обыкновенном фикусе, находящемся в комнате Галины: «Он наводит скуку, портит общую гармонию, так как фикус встречается только в домах мещан,

торговцев» [12]. Зато оформление II акта он счел удачным, отражающим внутреннюю борьбу действующих лиц: «В кабинете профессора имеется полный уют. Абдуллин делает вещи аккуратными, гармоничными, играющими» [12]. К этому следует добавить, что художник учитывал, что действие происходит одновременно в двух смежных комнатах.

М. Абдуллин хорошо чувствовал динамизм сценического пространства, конструкцию, ритмические зависимости горизонталей и вертикалей, дополняя сценические фантазии режиссера своим необычным видением. Здесь уместно будет сравнение с художником Э. Бернгардом, который, по мнению Г. Исмагилова, увлекался «эстетизмом в сочетании красок», оставаясь по своему мышлению чистейшим станковистом, и не всегда правильно решал вопросы сценического пространства [3].

М. Абдуллин был автором оформления постановки «Дон Жуана», в которой впервые на татарской сцене появились объемные декорации, а фактурная листва заменила писанные лесные кулисы [13, с. 50]. Отмеченное здесь критиком тяготение художника к трехмерным и объемным декорационным построениям (в расчете на движение в них актеров) подтверждается и воспоминаниями современников⁸. Такое видение сценического пространства, на наш взгляд, рождалось у М. Абдуллина в результате эстетического неприятия живописно-иллюзорных декораций.

В русле жанрово-бытового направления декорационного искусства, «ориентированного на воспроизведение на сцене как бы совершенно подлинной обстановки конкретного места действия во всех ее характерных чертах – такой, какой она могла быть на самом деле» [15, с. 467], М. Абдуллин оформил спектакли из национальной драматургии: «Томан артында» («За туманом») Ш. Камала (1934), «Ташкыннар» («Потоки») Т. Гиззата (1937), «Шамсекамар» М. Абдиева (1938).

Художник, опираясь на конкретные документы, делал зарисовки своих декораций с «натуры» и создавал реально существующие объекты (медресе, жилище бедняка-крестьянина, дом бая и т.д.), в которых давал некий срез общественной жизни татар до революции, в годы Гражданской войны.

В спектакле «За туманом» Ш. Камала М. Абдуллин воссоздал во всех бытовых деталях материальную культуру татарского народа. В интерьере дома рабочего Лукмана все выглядит натурально: простой шкаф в углу, посуда, утварь, зеркало на стене, легкие белые занавески на окнах, цветастые – на двери.

«Первые цветы» К. Тинчурина, по мнению самого автора, – наиболее удачная постановка сезона 1935 года и бесспорное достижение театра [16], была решена в реалистической манере. По замыслу художника «толстые каменные стены, тяжелая сводчатая архитектура, серые и темные краски создают облик помещений медресе, помогают раскрыть содержание всей пьесы» [17]. Во всех подробностях, согласно ремарке автора, была создана тесная, неудобная комната шакирдов (сохранилось фото с изображением комнаты шакирдов). Она крупным планом, как в кинокадре, выдвинута на авансцену. Ряды низких деревянных нар (они же служат и столом) покрыты домотканым покрывалом, на них стопка книг, письменные принадлежности. На стенах висит одежда шакирдов. Поодаль, тоже на уровне нар, лампа. Подушки, вышитые полотенца, полка с книгами – все как в жизни. Шакирды одеты просто: с черными тюбетейками на головах, в темных брюках и казакинях, на ногах черные сапоги, зато рубашки белые. Поскольку потолок низкий, шакирды сидят на полу. Складывается впечатление, что им здесь тесно, как будто их давят тяжелые каменные стены. Лучи солнца с трудом пробиваются через единственное окошко, что подчеркивая мрачную атмосферу медресе, в которой по 15–20 лет находились шакирды. В гостиной Исхака-мирзы, наоборот, действие разворачивается по всей ширине и глубине сценического пространства. Огромное окно с видом на улицу, белые колонны, стилизованная под барокко мебель, огромный фикус в центре зала – все дает ощущение достатка и богатства.

В финале действие возвращается в исходное пространство, тем самым словно предвещая трагическую неизбежность гибели героя. В последнем акте меняется лишь внешность Кыяма, сумевшего приспособиться к обстоятельствам: «Вместо жалкого шакирда появился уверенный в себе молодой человек в европейском костюме, в галстук, с длинными волосами» [18, с. 31].

И. Ингвар об этой постановке писал, что М. Абдуллин оформил спектакль с большим вкусом, верным ощущением эпохи, скупое, но театрально сочно и выразительно. На сцене не было ничего лишнего. Оформление Абдуллина отличалось еще одним прекрасным качеством: оно было очень удобно, помогало построению выразительных мизансцен [13, с. 35].

В спектакле «Потоки» (1937) декорации также изображают конкретное место действия во всех подробностях, в которых передан контраст жизни разных социальных слоев татарской деревни. В старом деревянном доме бедняка Биктимера – голые стены, окна без занавес-

сок. Слева огромная побеленная печь. Справа – в углу – широкие нары, покрытые домотканым покрывалом и стопка подушек на них. В комнате, кроме стульев, нет никакой мебели. Напротив, в просторной гостиной волостного старшины Шаулихана Аюханова добротная мебель, на полу ковер, окна в округленных рамах. А помещение волостного управления выглядит еще более монументально и помпезно. Грандиозные колонны, портреты царя Николая II и его генералов (во второй картине они заменялись фотокарточками Керенского и членов Временного правительства) контрастируют с убогим видом крестьян.

Если в предыдущих спектаклях мы видели «покартинное» изображение жизни разных социальных слоев, то в сценографии «Шамсикамара» противостояние между ними показано одновременно: слева – ветхий дом Юнуса, окруженный плетнем с покосившейся калиткой, справа – угол каменного амбара Салахи. Хотя этот прием был не нов для татарского театра (вспомним художественное решение «Голубой шали» П. Беньковым, П. Сперанским еще в 20-е годы), оформление М. Абдуллина вызвало большое одобрение, и было отмечено, что он делает явные успехи в композиционном решении и в понимании образа спектакля [19]. Серьезное внимание в этом спектакле уделялось костюмам действующих лиц. Режиссер Ш. Сарымсаков исходил из того, что «имеется прямая связь с характером человека, его внутренним миром и внешностью. По тому, как одет человек, всегда легко определить, кто он такой, чем он живет, понять не только его социальный статус, его образ мышления, привязанности» [20, с. 62]. Чтобы соответствовать правде жизни, художник М. Абдуллин и актриса Н. Арапова из Атнинского региона привезли уникальные артефакты: костюмы, предметы быта. Ш. Сарымсаков вспоминал: «Поразили всех участников постановки штаны, ношенные, видимо, бедняком десятилетиями» [20, с. 62] (в них был одет артист И. Гафуров в роли Галима). А поводырь Суфи был тоже «облачен в старые изношенные вещи – длинную, почти до колен домотканую льняную рубашку неопределенного цвета, такие же, потерявшие первоначальный цвет шаровары. Основной деталью его костюма был весь в дырках и заплатках ношенный-переношенный чапан» [20, с. 62–63]. А в спектакле «Бишбуляк» Т. Гиззата, воссоздающем картину жизни деревенской бедноты в годы Гражданской войны, сценически воплотились реально существующие дома. Художник и режиссер специально ездили по деревням, фотографировали дома, изучали татарские народные мелодии, фольклорные материалы [21].

По воспоминаниям Х. Салимзянова, дом Исламгарай-бая художник «построил» на сцене похожим на дома богачей из Атни, Мангар, Бараза [14, с. 168]. Колонны с арками, европейская мебель (в стиле барокко) – показатель роскоши и современности в богатых татарских домах того времени – вперемешку с национальными элементами быта (шторы с вышивкой, круглый стол тоже накрыт вышитой скатертью, богато украшенной бахромой). На стене, на самом видном месте, как и подобает, висит шамаиль – панно с изречениями из Корана, которое четко иллюстрирует отношение к религии (и в частности к Исламу) в советское время. (Когда повсеместно шла антирелигиозная пропаганда, любое проявление религиозности осуждалось официальными властями. Шамаиль, Коран как «пережиток прошлого» просто уничтожались, предавались огню).

Наличие шамаила в интерьере байских домов (в других это совершенно не наблюдалось) могло восприниматься зрителем как яркий пример проявления социально-классового подхода к действительности в искусстве.

Если в оформлении «Первых цветов» конфликт пластически выражался в резком противопоставлении и противодействии горизонтали и вертикали, то в спектакле «Каменный гость», поставленном к 100-летию А.С. Пушкина, главную смысловую нагрузку несет вертикаль, устремленная в небо, выражающая иррациональную, мистическую устремленность человеческой души к невидимому, загадочному. Сохранились 2 эскиза к этому спектаклю⁹. Для картины «У Лауры» художник создал сумрачный и аскетичный, выразительный образ средневековья. Стрельчатые арки, ряд уходящих ввысь тонких колонн, удлиненный, заостренный сверху витраж. Основной цветовой доминантой является темно-синий, а также голубой цвет. Декоративные детали, форма мебели повторяют композицию архитектурного построения. Вкрапления красного цвета на мебели еще более оттеняют мрачную атмосферу, в которой происходит действие.

В сцене «На кладбище» меняется лишь задник: в глубине сцены открывается перспективный пейзаж с изображением вида города. Центральным элементом оформления в этой сцене является выделенная светом статуя Командора, создающая впечатление гнетущего мистического средневековья.

Пристрастие Абдуллина к монументальным композициям проявилось и в решении спектакля «Салют, Испания!» А. Афиногенова, над которым он работал совместно с художником А. Лугаревым. Переход от одного эпизода к другому

осуществлялся перебрасыванием лучей прожекторов. В решении костюмов подход был «археологический»: художники внимательно изучали историю испанского костюма, в итоге героев одели в самые разнообразные костюмы. Принадлежность к народному ополчению обозначалась одинаковыми шапками. В финале все бойцы должны были надеть форму регулярных войск республиканцев [22].

М. Абдуллин проработал в ТГАТ главным художником всего 6 лет, с 1933 по 1939 год. За это время он оформил 20 спектаклей¹⁰. Непонимание специфики работы театрального художника со стороны руководства театра и актеров, неумение планировать постановочную деятельность, иногда просто грубое вмешательство в творческий процесс, публичное осуждение и, наконец, травля – все это вынудило его уйти из татарского драматического театра.

Протоколы заседаний художественного совета с обсуждением спектаклей проливают свет на истинное положение дел, сложившееся вокруг имени художника. По высказываниям директора театра, актеров и других деятелей культуры, можно судить, как часто многие, не разбираясь в проблемах постановочного дела, композиции, цвета, диктовали свое непрофессиональное видение оформления того или иного спектакля.

Например, в спектакле «В лесу» Ф. Хусни во время обсуждения макета актер Х. Абжалилов требует, чтобы лес был мощный, строительный [23, с. 43]. Великанову, директору театра, кажется, что «лес дан в эстетическом плане. Характер леса неизвестен. Отсутствуют детали. Можно было построить колодец. Деревья должны быть мощными. Вещи, явления, лес должны показать в конкретных обстоятельствах. Я хочу видеть данное конкретное место» [23, с. 43].

Несмотря на выпады в свой адрес во время обсуждения макета, художник концепцию своего оформления не изменил: «Не нужно смотреть на макет, как на сцену. Здесь не дано полное освещение, а на сцене освещается частями <...> Писанный задник я не сделаю. У меня есть свои мысли» [23, с. 46].

В защиту художника выступил автор пьесы Ф. Хусни: «Я себе не могу представить такое положение, что в театре есть значительные и незначительные спектакли. Это абсолютно ненормально. Вы хотите в течение 15 дней поставить мою пьесу. Я слышал, что художник Абдуллин недоброжелательно относится к пьесе. Он, очевидно, имеет свой вкус, свои взгляды. А вы этот момент не учли» [23, с. 40].

Когда художник серьезно поднимал вопрос о сроках подготовки спектаклей (за сезон 8 постановок), о несвоевременном предоставлении материалов для оформления, ему заявляли: «Театр не может ждать, когда на его творческих работников находит вдохновение. Он должен считаться и подчинять свое вдохновение к производственно-календарному плану» [23, с. 41]. М. Абдуллина призывают к производственной дисциплине, дело доходит до вмешательства милиции [24, с. 13]. Разразился настоящий скандал, когда в ответ на вызов Большого театра к XVIII съезду партии дирекция решила выпустить параллельные спектакли «методом социалистического соревнования по-стахановски».

Выступление Абдуллина о том, что театр занимается фокусами и вульгаризирует соцсоревнование, объявили антисоветским, а его поведение – недостойным советского человека. «Поступок Абдуллина подлежит серьезному осуждению» [24, с. 13].

Несмотря на защиту его как профессионала режиссером Ш. Сарымсаковым и на его предупреждение, напоминания о потерях¹¹, Абдуллина обвинили в аполитичности, умышленном срыве спектаклей.

Тенденциозность, недоверие, игнорирование его мнения как профессионала, необоснованные оскорбления вынуждают его уйти из театра. Примечательны его последние слова на совещании художественной коллегии от 8 февраля 1939 года: «Мы едем на учебу, получаем образование и как приезжаем, сталкиваемся с большими недостатками. В общественных работах я участвую, только они не учитываются. Некоторую пассивность я признаю. Пример вульгаризации соцсоревнования я опять докажу... Я – знаток, в своей области больше вас понимаю. И остаюсь при своем мнении. При вашем таком отношении в театре не остаюсь. Я вынужден бросить театр» [24, с. 16].

Хотя заявление Абдуллина коллегией было отвергнуто, он ушел из этого театра и поступил художником-постановщиком в Татарский государственный театр оперы и балета, в день открытия которого (17 июня 1939 г.) была показана опера «Качкын» («Беглец») Н. Жиганова. Художником декораций и эскизов костюмов стал Муртаза Абдуллин¹².

Подводя итог творческой деятельности первого татарского сценографа, нужно отметить, что слишком короткий жизненный и творческий путь М. Абдуллина (1910–1946) был уникален, но вместе с тем типичен для своего времени. Он внес ощутимый вклад в профессионализацию татарского театра, пытался изжить бытовавшее мнение о художнике как об иллюстра-

торе мысли и идеи режиссера. Рассматривая спектакль как единый ансамбль всех его компонентов, хотел поднять роль художника в татарском театре.

М. Абдуллин – первый профессиональный татарский сценограф, который сумел выразить существенные черты национальной культуры языком театрального искусства и показать различные грани, ценности, образные структуры татарского этнического сознания, эстетические идеалы народа. Думается, использование им в сценографии изобразительного фольклора, тонкое чувство колорита, живописные качества в спектаклях национальной драматургии можно считать творческим развитием художественной культуры татар в контексте европейского искусства.

Примечания

1. Такая же ситуация сложилась и в Казанском техникуме. На всех трех курсах остался один педагог А. Кашаев.

2. Современный театровед Н. Игламов ситуацию в татарском театре характеризует следующим образом: «Самым суровым для национальной режиссуры стал период с 1936 по 1945 годы, когда происходила во многом насильственная смена режиссерских поколений. Ведущие мастера отходили в тень либо погибали в застенках НКВД, а в лидеры постановочного процесса выходили молодые, не имеющие серьезного опыта выпускники театральных вузов. Вместе с тем в татарском театре активно работали русские режиссеры – Г. Хавис, Ю. Фрид, Н. Великанов, Б. Фердинандов, Е. Амантов, В. Бебутов» [1, с. 205].

3. Речь идет о «Тартюфе» Ж.-Б. Мольера в оформлении художника Э. Бернгарда [3].

4. О своем ученике Б. Урманче писал: «Муртаза Абдуллин впоследствии учился в Ленинграде, в Академии художеств. Вернувшись в Казань, работал главным художником театра, оформил большое количество спектаклей. К сожалению, совсем молодым умер от саркомы. Питал ко мне уважение. Однако, не единожды, доставлял и неприятности» [9, с. 78].

5. Он первый татарский театральный художник, эскизы которого были приобретены театральным музеем имени А. Бахрушина (Москва).

6. Особенности манеры Абдуллина отмечены и искусствоведам Н. Саттаровой: «М. Абдуллин применял в сценографии изобразительный фольклор, проявлял тонкое чувство колорита, умел соединить живописный образ с текстом и музыкой в единое образное целое» [10, с. 113].

7. Это дипломный спектакль Г. Исмагилова после окончания ГИТИСа. Кроме режиссерской экспликации, имеются фотографии постановки (I и II акты) [12].

8. Х. Салимжанов пишет: «Абдуллин иногда забывал об условностях театра. По его мнению, береза на сцене обязательно должна быть не писаной, а круглой. Он заставлял приклеивать на дерево настоящую кору березы, прикреплять огромные листья величиной с шапку» [14, с. 168].

9. Эскизы «Сцена у Лауры» (№ 164), «Сцена на кладбище» (№ 165) репродуцированы в книге «Изобразительное искусство Советской Татарии. М., Советский художник, 1983. Информация об их нахождении в фондах ГЦТМ им. А.А. Бахрушина не подтвердилась.

10. Известно, что М. Абдуллин оформлял также спектакли колхозного филиала Татарского академического театра (впоследствии театр драмы и комедии им. К. Тинчурина). Его фамилия значится на афише первого спектакля «Семья деда Булата» («Булат бабай семьясы», 1933).

11. «С Исмагиловым получилось недопонимание, такая же история создается с М. Абдуллиным. Так же может получиться с другими работниками. Нет ли тут ошибки? У коллектива нет доверия друг к другу» [24, с. 13].

12. В 1940 году он уезжает в Москву. В годы войны работал в Академии им. М. Фрунзе. В 1945 году участвовал в подготовке 225-летия Академии наук [6, с. 142–143].

Список литературы

- Игламов Н. «Тартюф» Ж.-Б. Мольера: Татарский государственный академический театр им. Галиасгара Камала. 100 лет. В 2 т. Спектакли. Казань: Заман. Татар. кн. изд-во, 2009. Т. 1. С. 205–206.
- Ишмурат Р. Пути татарского театра // Красная Татария. 1933. 30 октября.
- Исмагилов Г. Итоги сезона // Красная Татария. 1936. 24 мая.
- Руднев Н. О наядах, херувимах... отсутствие бдительности // Красная Татария. 1935. 12 марта
- Ястребова Н.А. Театр 30-х. Зеркало и зазеркалье. Искусство, публика, пресса, власть. М., 2000. 169 с.
- Гиззат Т. Мысли. Воспоминания. Письма. Споры. Казань: Мастер Лайн, 2000. 512 с. (на тат. яз.).
- Овэс Л.С. Художники сцены. СПб.: Информационно-издательское агентство «Лик», 2004. 214 с.
- Игламов Н. Фридрих Вольф «Профессор Мамлок». Татарский государственный академический театр им. Галиасгара Камала. 100 лет. В 2 т. Спектакли. Казань: Заман. Татар. кн. изд-во, 2009. Т. 1. С. 194–195.
- Урманче. Б. Татарские художники и Казанская школа искусств // Татарстан. 1996. № 5. С. 77–84.
- Саттарова Н.З. Сценография татарского театра // Сцена и время. Казань, 1982. С. 108–120.
- Сайфи-Казанлы Ф. Тормыш чакыра // Кызыл Татарстан. 1934. 27 окт.
- Ф. Сайфи-Казанлы. РГАЛИ, ф. 650, оп. 2, ед. хр. 1371, л. 31.
- Ингвар И. К вопросу об истории режиссуры татарского театра (1906–1956). Архив музея КБДТ им. В. Качалова. 65 с.
- Салимжанов Х. Артист язмалары. Татар. кн. изд-во, 1966. 178 с. (на тат. яз.).
- Березкин В. Искусство сценографии мирового театра. От истоков до середины XX века. М.: Эдиториал УРСС, 1997. 544 с.

16. Тинчурин К. Перед концом сезона // Красная Татария. 1935. 4 апреля.
17. Абдуллин М. Говорят художники // Красная Татария. 1935. 29 июня.
18. Мусагитов Ф. Х. Уразиков. Казань: Таткнигоиздат, 1957. 67 с. (на тат. языке)
19. Великанов Б. «Шамсикамар» // Красная Татария. 1938. 2 апреля.
20. Арсланов Г.Г. Режиссер Ширъяздан Сарымсаков. Казань: Татар. кн. изд-во, 2004. 222 с.
21. Валиев-Сулъва. «Бишбуляк» // Кызыл Татарстан. 1939. 6 апреля.
22. НА РТ. Фонд 4088, оп. 2, ед. хр. 10, л. 13.
23. НА РТ. Фонд 4088, оп. 2, ед. хр. 21.
24. НА РТ. Фонд 4088, оп. 2, ед. хр. 27.

M. ABDULLIN'S SCENOGRAPHY IN THE CONTEXT OF THE 1930s IDEOLOGY

R.R. Sultanova

The author examines specific features of the creative method of M. Abdullin, the first Tatar professional scenographer. The analysis is done in the context of the social and political situation of the 1930s when ideological or production-related tasks rather than creative ones were at the forefront of theatre life.

Keywords: Tatar theatre, scenography, official ideology, class approach, national culture, performance space.